

# RITUÁLY TAJENÉ PŘED DIKTÁTORY ANEB „PODV RATNÁ“ HUDBA NA NĚKOLIK ZPŮSOBŮ

*Petr Dorůžka*

V roce 2009 padla na kolokviu v Náměšti nad Oslavou zmínka o spojení hudby a politiky, což vzbudilo diskusi. Na dotaz z publika, jakže to bylo vlastně u nás, Jiří Plocek odpověděl, že moravští primáši začali za komunistické totality dobrovolně sloužit režimu a až dodatečně objevili cenu, jakou za to naše lidová hudba zaplatila. Tato stručná odpověď samozřejmě nepostihuje jemné odlišnosti lidských osudů v politickém soukolí totalitní éry, jev nepochybně zasluhuje hlubší analýzu, téma následujícího příspěvku je ale jiné: Existují alternativy? Je možné, aby tradiční hudba iniciovala masovou revoltu, která spustí revival s mezinárodním přínosem? K něčemu takovému došlo v Maďarsku, členy folklorních skupin tam dokonce pronásledovala tajná policie. Způsoby, jak se s totalitou vyrovnávají hudebníci, jsou tedy docela rozmanité, zvláště v globální perspektivě.

## **Hudba: motivace, nebo obět'?**

Proces, který se v historii mnohokrát opakoval, ale navzdory očekávání vždy s jiným výsledkem: Hudba prochází totalitou, jak ji to tedy – hudbu i totalitu – změní?

Dvacáté století nabízí široký sortiment studijního materiálu. Jednotlivé případy se v mnohém shodují: hudba zpočátku vítězí krátkodobě, během kouzelných okamžiků na utajených koncertech, na nosičích propašovaných přes hranice či na vlnách „podvratných“ vysílaček. Ve velkém měřítku ale zatím prohrává. Hudebníci odcházejí do exilu, do vězení. Ale nakonec je totalita poražena, hrůzovládci jsou buď krvavě zlikvidováni jako Nicolae Ceaușescu v Rumunsku, nebo smeteni pokojnou cestou, jako v jiných

zemích tzv. východního bloku. Anebo prostě zmizí sešlostí věkem, jako režim generála Franca ve Španělsku, nebo se po vyčerpání podpory z jiných mocných totalit uchýlí na nějaký další ostrůvek nesvobody, jak to učinil etiopský diktátor Mengistu po pádu komunismu v Sovětském svazu, který ho dlouhodobě držel u moci. Azyl mu až do současnosti poskytuje prezident Mugabe v Zimbabwe.

Jak z tohoto dlouhého a úmorného procesu vychází hudba? Do jaké míry ji represe zdeformovaly, či naopak posílily? Tyto výsledky se případ od případu liší mnohem víc než samotný průběh represí. Jedná se o proces o mnoha proměnných, v širokém spektru možností lze izolovat několik modelů:

1. Tradiční lidová hudba v nacionalistických státních útvarech. Represe, ale také podpora a zneužívání. Tak například Franco ve Španělsku potlačoval jazyk, kulturu, a tedy i hudbu regionálních menšin (Basků, Katalánců), zatímco Salazar v Portugalsku naopak národní tradiční žánr *fado* zneužíval k propagandě. Nepříliš odlišně zacházela totalita s lidovou hudbou v Československu. Výsledkem je, jak uvidíme, že *fado* v Portugalsku přišlo o celou generaci posluchačů, zatímco v Československu tento tlak přispěl k ještě větší polarizaci mezi „podvratnou“ pop-music a „povinným“ folklorem. Cimbalistka a zpěvačka Zuzana Lapčíková vzpomíná: „I když řada lidí měla tehdy lidovou hudbu ráda, v masovém měřítku se z ní stal propagandistický plakát. Maminčin bratr musel hrát na 1. máje v krojové košili, a přitom padal sníh, a on to už víckrát nechtěl zažít. Tenhle člen naší rodiny tedy na folklor zanevřel, a na druhou stranu maminka, která profesionálně na nic nehrála, mě k hudbě nenásilně vedla. Přitom jsem pořád měla možnost výběru. Kdežto můj strýc, protože ji neměl, přestal hrát lidovou hudbu a začal hrát pop.“<sup>1</sup>

2. Jisté hudební formy, zvláště ty pronásledované, se staly nositeli odporu. Třeba hudba západních rockových kapel v zemích východního bloku včetně Československa. Komunismus pomohla rozdrtit elektrická

1 Osobní rozhovor autora se Zuzanou Lapčíkovou, cca rok 1999.

kytara, tvrdí novináři. Rokenrol u nás byl mocenskými autoritami hodnocen jako podvrtná hudba, podobně jako v Jihoafrické republice jistá černošská hymnická píseň (ke které se ještě podrobněji vrátíme) s kořeny sahajícími až k místním křesťanským misionářům, která je od pádu apartheidu jihoafrickou státní hymnou. Pojdme se tedy podívat, jak pestrou nabídku dalších podvrtných forem poskytuje 20. století.

### **Řecko: rembetiko, subkultura jako produkt etnických čistek**

Žánr zvaný rembetiko se zrodil v Malé Asii, což je zeměpisné označení přesnější než Turecko, neboť historie řeckých komunit na pobřeží Egejského a Černého moře je mnohem delší než existence tureckého osídlení. Po konci první světové války a následné výměně menšin mezi Tureckem a Řeckem se na řeckém území ocitlo dle odhadů 1,3 milionů Řeků násilně odsunutých z Turecka. Byli zde považováni za nevítanou a nejnižší třídu obyvatel, oblékali se a chovali odlišně, žili na okraji společnosti, často se živili drobným zločinem. Pro evropské Řeky to bylo cosi šokujícího, ale také velmi autentického, podobně jako pro americké bělochy setkání s černošským blues.

Střety mezi státní mocí a muzikanty zesílily po roce 1936, kdy se k moci dostal diktátor Metaxas: Texty písní rembetiko, jejichž tématem bylo často kouření hašiše a jiné nezákonné aktivity, byly cenzurovány a *rembetes*, tedy turečtí Řekové, se stali terčem policejních represí. Ale odmítání přišlo i ze strany opozice. Sílicí komunistická strana ve třicátých letech odsoudila rembetiko jako hudbu dekadentní a politicky zaostalou. Když se nejrespektovanější muzikant žánru, Markos Vamvakaris, roku 1944 připojil k levicovému odboji ELAS, soudruzi mu doporučili, aby své vlastní písně raději nezpíval. „Levice preferovala styl *andártika*, revoluční písně v sovětském stylu“ (Broughton – Ellingham – Lusk 2006). Spiklenecké songy z podsvětí ale získaly během nacistické okupace novou dimenzi – jedna z nich, *Saltadoros* (autor Michalis Yenitsaris), například triumfálně líčí, jak Řekové kradli z německých nákladňáků kanystry s benzínem.

Když se roku 1967 vlády v Řecku chopila opět diktatura, subkultura a kontroverzní písně se staly tabu. Po pádu řecké junty v roce 1974 kulturní zájem o rembetiko přerostl v revival, který byl ovšem zastíněn vlnou levicových protestsongů. Řecká komunistická strana tehdy rembetiko dokonce zatratila jako „úpadkový a reakcionářský produkt buržoazní společnosti“ a stala se jedinou levicovou stranou na světě, která vystoupila proti tradiční hudbě (Pissalides 1997). Řečtí marxisté rembetiko charakterizovali jako „apolitické, lascivní písně které ve společnosti šíří ducha amorálního individualismu, hedonismu a fatalismu“ (Zaimakis 2010). Jak je vidět, opovrhované menšiny i jejich hudba jsou dvojnásob zranitelné, neboť jejich represe umožňuje diktátorům upevňovat moc a populistům získávat hlasy.

### **Lisabon: totalita jako anestetikum i průprava**

Po smrti diktátora Salazara zahájila demokratickou éru tzv. karafiátová revoluce roku 1974. Tehdy se mladá portugalská generace začala zajímat o vše jiné než o typický portugalský žánr fado, který byl příliš spjat s dřívějším režimem. Jeden z prvních kontaktů s fadem na platformě festivalů world music nastal roku 1998, tedy dvacet čtyři let po portugalské revoluci. Na festival do německého města Rudolstadt přijíždí zpěvačka Mafalda Arnauthová. Ta podala v rozhovoru následující vysvětlení: „Příliš velká pozornost věnovaná fadu za časů totality způsobila, že ta hudba ztratila jiskru. Trvalo víc než dvacet let, než se fado vrátilo a než se obnovil zájem – chybí nám tedy celá jedna generace umělců.“<sup>2</sup>

O další dekádu později, v roce 2009, na veletrhu WOMEX, zpívá lisabonská skupina Deolinda a v repertoáru má píseň *Clandestino*, která je reflexí Portugalska v době diktatury. Otázka: „V čem si myslíte, že by bylo dnešní Portugalsko jiné, kdybyste místo těch desetiletí diktatury měli demokracii?“ Odpovídá zpěvačka Deolinda: „Deolinda by neexistovala. Portugalská hudba by neprošla školou ironických

2 Televizní rozhovor s Mafaldou Arnauth – pravděpodobně BBC 1998.

jinotajných textů, nesložili bychom žádnou kritickou píseň. Všechny ty kritické tóny v našem repertoáru jsou následkem života v diktatuře. U nás se četlo mezi řádky, spousta básní i písní měla skryté význam, předávaly skryté poselství.<sup>3</sup> Dle názoru této zpěvačky může tedy represe přispět k prohloubení a vytříbení písňových textů.

### **Maďarsko: revolta v šedé zóně**

V této zemi bychom se v padesátých a šedesátých letech 20. století setkávali, podobně jako u nás, s obrovitými folklorními ansámblu vytvářenými podle sovětského vzoru, s choreograficky pojatými tanci a vyumělkovanými, od skutečného života na vesnici zcela odtrženými aranžmá. Ale v Maďarsku na rozdíl od nás tato sterilita vyvolala silnou a konstruktivní reakci, která motivovala několik generací muzikantů a která dodnes přináší plody. Vůči oficiálním ansámblům tu vznikla alternativa: etnomuzikolog György Martin navázal na sběratelskou práci Bély Bartóka, ale na rozdíl od něj studoval maďarské tance a jejich regionální zvláštnosti. Martin dokonce pracoval se souborem, který nesl Bartókovo jméno a přišel s nápadem: „Namísto choreografických kreačí vyjedeme do terénu a naučíme se, jak venkované skutečně tancují!“ Zatímco v jiné socialistické zemi by snaha sovětský model nahradit autentičností nejspíš ztroskotala, v Maďarsku vládly po krvavě potlačeném povstání roku 1956 podmínky o něco liberálnější. Martinova myšlenka iniciovala hnutí, nazvané *táncház*, podle tančiren maďarského venkova. Autority zpočátku kritizovaly Bartók Ensemble pro údajnou neprofesionalitu a vulgaritu, soubor však našťěstí přežil díky spontánním ohlasům publika. Roku 1972 se dokonce střetl na společném koncertu s oficiálním maďarským souborem písní a tanců, který publikum vypískalo. Členové Bartók Ensemble tehdy oznámili, že před každým dalším vystoupením nabízejí pravidelné kurzy lidových tanců.<sup>4</sup>

3 Osobní rozhovor autora s Deolindou na veletrhu WOMEX, 2009.

4 Osobní rozhovor autora s Joe Boydem, producentem nahrávek skupiny Muzsikás, 2008.

V Maďarsku bylo toto dění někdy mlčky tolerováno a někdy zakazováno, ale skutečně podvratný punc získalo, když nová generace hráčů začala jezdit do terénu učit se repertoár či hráčské finesy. Tímto terénem totiž nebyla maďarská nížina, ale hornaté oblasti, kde se tradiční hudba zachovala daleko silněji – tedy komunity maďarských menšin v rumunské Transylvánii. Diktátor Ceaușescu měl ale s rumunským venkovem úplně jiné plány – vesničany násilím stěhoval do městských sídlišť. Nešlo ovšem o jeho spontánní nápad. K megalomanické likvidaci venkova jej inspirovalo setkání s korejským diktátorem Kim II Sungem, otcem současného korejského diktátora Kim Jong Ila. Rumunská policie se snažila návštěvy maďarským hudebníkům všemožně znepríjemnit zákazem přenocování v soukromí či šikanováním na hranicích, jsou dokumentovány případy surového bití.<sup>5</sup> Je dokonce zachycen případ, kdy příslušník rumunské tajné policie po koncertě maďarské skupiny Muzsikás na festivalu Bardentreffen v Norimberku v osmdesátých letech oslovil jejího basistu Dániela Hamara s varováním, aby do Rumunska už nejedl. Důvodem zákazu byl fakt, že o půl roku předtím, během turné v Anglii, poskytl Hamar, jako jediný anglicky mluvící člen skupiny, interview pro BBC, v němž apeloval na světovou veřejnost, aby proti této masové vraždě venkovské kultury v Rumunsku něco dělala. Hamar to komentuje: „Tajného policistu jsem poslechl, z doslechu jsem znal příběhy kolegů, které na hranicích do krve zbili, a do Rumunska jsem se vydal až po Ceaușescově krvavém pádu, na přelomu let 1989/90, za dramatických okolností s transportem humanitární pomocí.“<sup>6</sup>

## Jižní Afrika

Posledním, čtvrtým příkladem, bude kdysi „podvratná“ píseň z Jihoafrické republiky, *Nkosi Sikelel' iAfrika*. Koncem 19. století ji složil Enoch Sontonga, který byl sbormistrem v kostele a učitelem (srov. *South African Gospel According to Earthworks* 1999). Zemřel velmi mladý,

5 Osobní rozhovory s Irén Lovászovou, Dánielem Hamarem et al., 2000–2008.

6 Osobní rozhovor autora s Dánielem Hamarem, 2008.

a tak se nedožil doby, kdy si ji přisvojil Africký národní kongres, v době apartheidu opoziční strana v Jihoafrické republice, která jejím zpěvem uzavírala veřejná protestní shromáždění. Dlouhou dobu zakázaná píseň se po pádu apartheidu roku 1994 stala státní hymnou. V odlišných verzích s odlišnými texty byla v jistých obdobích také hymnou v Zimbabwe, Zambii i jiných jihoafrických státech.

## **Prameny a literatura:**

- BROUGHTON, Simon – ELLINGHAM, Mark – LUSK, Jon et al. 2006: Greece. In: *Rough Guide to World Music: Europe, Asia & Pacific. (Volume 2)*. London: Rough Guides.
- PISSALIDES, George 1997: Between Two Worlds. *Folk Roots*, č. 173, November 1997. London: Southern Rag Ltd., s. 42–47.
- ZAIMAKIS, Yiannis 2010: „Forbidden Fruits’ and the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika.“ *Music & Politics*, 4, č. 1 [online] [cit. 30. 7. 2010]. Dostupné z: <<http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2010-1/zaimakis.html>>.
- South African Gospel According to Earthworks*. 1999. CD booklet. Label: Earthworks [Virgin] October 19.

## **Rituals Hidden from Dictators**

Music has lived under totalitarian regimes many times in history. Despite expectations, similar historical processes transformed music to different endings. In this respect, the 20<sup>th</sup> century provides a broad scale of examples. In the Czech lands, we have witnessed in detail the manipulation with folklore in communist Czechoslovakia. The Czechs, Slovaks, Bulgarians, as well as other inhabitants of Eastern Europe shared a similar fate. Several generations had a similar experience, where music played an important role: hidden meanings in the song lyrics, the banning of musical groups and styles, blackmailing and forced emigration of musicians. Exploring the space behind the borders of the former Soviet bloc, we can see that we were no exceptions. People in Portugal, Greece and Brazil had to fight totalitarian regimes as well. In Spain, General Franco silenced regional musical styles; in Brazil, Caetano Veloso and Gilberto Gil, two musical giants, were imprisoned by the Junta and deported to Europe. Under apartheid in South Africa, secret meetings of the African National Congress used to conclude by singing a song, which later on became the national anthem. Comparing these examples we learn with surprise that oppression of inconvenient musical genres was carried out differently in each country.